

ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ОБЪЕКТИВНОГО ПОКАЗАТЕЛЯ ПОСТУПАТЕЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Исследование закономерностей поступательного развития художественной формы, составляющее важнейшую часть решения задачи художественного прогресса, требует прежде всего научной разработки критериев такого развития. Перед ученым, которого интересуют исторические судьбы искусства, неизбежно должны встать, по крайней мере, два важнейших вопроса: что является объективным показателем развития формы в искусстве и каков жизненный источник его, делающий данное развитие восходящим, поступательным¹. Остановимся на первом из них.

За исходный момент мы берем требование материалистической диалектики: подходить к развитию явления как к саморазвитию, для чего оно рассматривается со стороны его **существенных** сторон и связей. У формы (и не только в искусстве) такой существенной стороной является **содержательность**. Однако мы ни на минуту не должны забывать о **специфичности** художественного произведения, которое представляет собой особое художественно-образное, объективированное сознание. Это сразу же сталкивает нас с очень сложной проблемой взаимодействия материального и духовного планов в художественной форме, которая, с одной стороны, выступает как материализация художественной мысли, превращение ее, вследствие этого, в художественное содержание, а с другой—является особым выражением, заострением этой мысли в самом процессе материализации и в полученной материальной структуре. Без последней, как известно, художественная мысль выступает лишь как прообраз произведения, носит в целом идеальный характер и в силу этого не может восприниматься другими людьми. Лишь в процессе объективирования эта мысль обретает особую материальную структуру, а художественная форма, таким образом, оказывается результатом взаимодействия двух основ: художествен-

¹ В данной статье речь идет только о прогрессивном развитии формы.

ного сознания и материала искусства, причем, существо формы вытекает все же не из ее вещественной структуры при всей важности последней². Поэтому при определении объективного показателя развития художественной формы необходимо, по нашему мнению, подходить к форме как к единству художественной образности и материальности, вещественности, которые ни в коем случае не должны выглядеть двумя взаимоисключающими моментами.

Задача сводится к тому, чтобы сделать двуединое качество измеряемым. Единство художественно-образной сущности формы каждый раз чувственно-воспринимаемой конкретной структурой ее материального субстрата делает задачу вполне выполнимой. Это единство выступает как бы чувственно-воспринимаемым эквивалентом содержательности формы. По нему мы и можем судить о развитии формы, не обходя при этом самого главного свойства ее — художественно-образной содержательности.

Но ведь само-то художественное содержание имеет, во-первых, неповторимую индивидуально-творческую меру, во-вторых, отражает исторические особенности искусства и, в-третьих, существует только как художественное содержание определенного вида искусства. Исходя из этого, целесообразно решать проблему на материале конкретного вида искусства. Здесь берется живопись.

Что для нее характерно? Прежде всего растворенность мысли и чувства художника в зримом изображении, при котором автор сообщает свое переживание и мысли воспринимающему через посредство подобий зрительно-воспринимаемых форм действительности.

Во избежание неверного истолкования этого тезиса оговорим сразу же, что нельзя путать способ бытия художественного образа с его целью. Изображение зрительно воспринимаемых форм, то есть создание подобия форм самих предметов не есть цель удвоения реальной действительности. Это лишь способ воплощения эмоциональной мысли художника в самостоятельную эстетическую ценность. Он определяется тем, что в изобразительном искусстве художник ставит нас лицом к лицу с первоисточником его духовных переживаний. Таким образом, в изобразительном искусстве сознание общества приобретает как бы природный корректив своих эстетических представлений, воспринимаемых зрительно.

Изображающая способность живописи базируется на воспроизведении контура, объема, цвета, воздушной среды; она

² «...Физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры». К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. Т. 1, М.: «Искусство», 1957, стр. 77.

не ограничивается только этими пластическими моментами и включает в себя также многообразные структурные комплексы формы. И каждый нюанс видимой реальной формы способен стать той или иной гранью художественной содержательности формы: ведь работа мозга, которая сопровождает процесс зрительного восприятия форм, устанавливает множество ассоциативных связей между воспринимаемыми явлениями и областью мысли и чувства. Правда, в повседневной практике богатство этих ассоциативных связей может приглушаться, не замечаться, когда в них нет необходимости

Но говоря об изобразительности как ощутимом³ проявлении содержательности формы в живописи, не следует понимать самое изобразительность однопланово, только как фиксирование поэтического замысла. Иначе мы должны были бы признать как живописный любой зрительный знак, механически точно копирующий реальную форму предметного мира.

Вернемся к выводу, что художественное изображение всегда имеет предметный характер, а само создание подобий реальных зрительно воспринимаемых форм выступает и как средство фиксирования поэтического замысла, и как средство его выражения; наиболее наглядно это проявляется в простейшем случае, когда предмет эстетического отношения художника является одновременно объектом непосредственного изображения («портретирования»). Но и в этом и в других случаях есть основания считать, что предмет познания художника, то есть та объективная действительность, которую он эстетически осваивает, является одним из источников одновременно и содержания, и формы произведения. И в этом смысле изобразительность как бы вдвойне является содержательной, ибо не только объективирует поэтическую мысль, но и делает это с помощью изображения тех предметов и явлений, которые явились источником субъективного образа художника и таким образом вошли составной частью в содержание поэтического замысла произведения.

В более сложных, чем портретирование, случаях (например, при работе над жанровыми произведениями), где конкретное явление или предмет выступает лишь поводом к написанию произведения, но не составляет или не исчерпывает объекта художественного изображения, изобразительность формы выступает в ином качестве. Видимо, в этом случае изобразительность отсутствует, как будто уступая место чистому конструированию форм. Однако эта свобода от данных, конкретных форм действительности не означает свободы

³ Ощутимом потому, что содержание как поэтическая мысль — духовно, и, следовательно, содержательность именно художественной формы в этом смысле тоже духовна.

от реальных форм вообще. В данном случае художник создает подобия реальных форм не методом портретирования, а на основе зрительной памяти. Но при этом изобразительный момент сохраняется. Кроме того, нельзя не принимать в расчет роли предметных форм прототипа, изобразительных моментов этюдного материала. Словом, даже самый фантастический замысел может быть воплощен в реалистическом произведении живописи лишь при условии его зрительной представимости уже в самом замысле.

Приводимые рассуждения показывают огромную важность выразительного изображения. Эволюция концепции такого изображения, являющаяся наглядным воплощением эволюции содержательности живописной художественной формы, и может быть использована в качестве объективного показателя ее развития.

Но здесь возникает следующая трудность: содержание произведения искусства в своей основе всегда конкретно, неповторимо, единично. Нет в мире живописи и двух произведений, которые имели бы одинаковое содержание. Но тогда, исходя из факта содержательности художественной формы, мы должны заключить, что и изобразительная сторона художественной формы всегда конкретна, неповторима, единична. Вместе с тем поступательное развитие предполагает не замену одного другим, а переход явления из одного качественно-го состояния, более низшего, в другое, более высшее. Но если зримая сюжетно-композиционная структура произведения обладает известной уникальностью, то установленный выше объективный показатель развития формы в виде выразительного изображения как будто теряет свой смысл. Так ли это?

Дело в том, что зримая сюжетно-композиционная структура произведения, объективируя поэтическую мысль, взаимодействуя с художественным содержанием, взаимодействует через него и с объективно-предметным началом данного содержания. А это начало в известном смысле может повторяться, когда разные художники обращаются к аналогичным явлениям окружающей объективной действительности. Практически такая устойчивая повторяемость и составляет жанровую общность как художественного содержания, так и зримой сюжетно-композиционной структуры произведений. А мы знаем, что сама жанровая система не является раз и навсегда данной. Обращение живописцев к тем или иным сторонам окружающей объективной действительности имеет общественно-историческую обусловленность. Оно отражает развитие эстетических потребностей, взглядов и вкусов. Вот почему историческое движение жанровой системы в живописи можно рассматривать как одно из проявлений эволюции выразительного изображения, то есть использовать в качестве одного из

показателей развития художественной живописной формы.

Но это лишь один аспект. Попробуем подойти к художественной форме с точки зрения разных уровней сплава в ней материального и духовного качеств. Начнем с того, что сама зримая сюжетно-композиционная структура создается с помощью изображения конфигурации, соотношения объемов, освещенности, цвета видимых предметных форм или их элементов в соответствии с тем, как в природе мы воспринимаем реальный предметный мир. Конфигурация и соотношения объемов подобия зрительно воспринимаемых форм передаются с помощью линии, силуэта и учета перспективных сокращений; цвета и освещенность—с помощью цвета краски, ее смесей, взятых с учетом определенной светлости; взаимодействие форм—с помощью организации изображаемой плоскости. Словом, для создания зримой сюжетно-композиционной структуры формы, являющейся подобием зрительно воспринимаемых реальных форм, живописец использует линию, светотень, цвет, перспективу, композицию, то есть резкие изобразительно-выразительные средства.

Цвет, светотень, линия, перспектива, композиция выступают, прежде всего, фиксаторами и аккумуляторами обыденного опыта зрительного восприятия реальных форм окружающей действительности. В результате общественно-исторической практики этот опыт в них постоянно накапливается, совершенствуется. Он же используется и в практике создания произведений искусства: хотя художники выступают первооткрывателями, тем не менее они используют для создания подобий зрительно воспринимаемых реальных форм цвет, светотень, линию, перспективу, композицию, какими пользуются их современники в повседневной практике обыденного зрительного восприятия. Кроме того, часто цвет определенного названия и оттенка ассоциируется с тем или иным материальным явлением, то есть как бы «изображает» его⁴.

С этим связана и символика цветов, в которой нет ничего таинственного. Даже в такой точной науке, как физика, прочно установилось разделение цветов на теплые и холодные. Это деление указывает на то, что первая группа цветов (красный, оранжевый, желтый) вызывает у нас иную физиологическую реакцию, чем вторая группа (голубой, синий, фиолето-

⁴ Изображающая основа цвета находит отражение даже в этимологии слов, обозначающих предметы и их признаки через названия цветов. Например, чернила, белила. С другой стороны, названия цветам и краскам часто даются в соответствии с теми предметами, основным признаком которых являются данные цвета, например, травяная зеленая, парижская синяя, берлинская лазурь, неаполитанская желтая; цвета фисташковый, малиновый, кофейный и т. д.

вый). «Теплые» цвета согревают, бодрят, в то время как «холодные» связываются в нашем представлении с зимой, ночью, водой. Между этими группами стоит зеленый цвет. Он может быть теплым или холодным в зависимости от того, какой оттенок преобладает в нем.

Словом, в обыденном акте восприятия цвета всегда реализуется история «человеческой чувственности». Поэтому система колорита в живописи должна считаться с цветом, обогащенным чувством, а не только с физической его природой.

Но если изобразительно-выразительные средства фиксируют в себе опыт обыденного зрительного восприятия людей, который так или иначе отражается на характере выразительного изображения, то в еще большей степени в них должен аккумулироваться опыт их применения в качестве средств создания художественной формы, объективирующей и выражающей художественное содержание.

При этом имеется в виду, что изобразительно-выразительные средства—не форма, а только строительный материал зримой сюжетно-композиционной структуры, то есть основного художественно-содержательного ядра формы.

Применение светотени, линии, композиционной структуры каждый раз носит конкретно-творческий характер, каждый раз они используются как средства создания конкретной сюжетно-композиционной структуры подобия зрительно-воспринимаемых форм. Не трудно понять, что это придает названным средствам характер одновременной устойчивости и изменчивости. Будучи объективно-природными по происхождению, они постоянно совершенствуются, обогащаются в практике их художественно-содержательного использования. Поэтому историческая эволюция указанных средств и может рассматриваться как осязаемый показатель развития художественной формы в дополнение к анализу жанрового обогащения искусства живописи.

Следующим моментом такого рода является учет развития материальной основы вида искусства. Хотя данный аспект и имеет относительно самостоятельный характер, тем не менее и он характеризует развитие формы не только со стороны ее материального субстрата, но и со стороны художественно-образной специфики формы. Конечно, изобразительно-выразительные средства сами являются свойствами применяемых в живописи материалов. Неразделимость их оказывает существенное влияние не только на характер закрепления, но и выражения поэтического замысла в форме произведения. Еще никому и никогда не удавалось перевести живописное произведение в акварельное или наоборот без какого-либо изменения его художественного содержания, хотя и в живописи, и в акварели используются аналогичные

изобразительно-выразительные средства: линия, светотень, цвет, композиция, перспектива. Происходит это оттого, что материальная основа искусства, будучи объективно-природной по своему происхождению, выступает как эстетически освоенная, эмоционально обогащенная по своему содержанию. Ее можно назвать своеобразным аккумулятором художественно-образной содержательности. В процессе многовековой художественной практики это ее «духовное» свойство постоянно развивается, шлифуется и в то же время активно используется при создании живописных произведений.

Все отмеченные аспекты рассмотрения эволюции формы не выходят за пределы зрительно воспринимаемого выразительного изображения и поэтому характеризуют развитие лишь живописной видовой художественной формы. Однако окружающая человека действительность существует не только в пространстве, но и во времени, и поэтому эмоционально познается не только в статике, но и в динамике, через изменяющиеся зрительно воспринимаемые формы ее существования. Практическая потребность в художественном освоении зрительно воспринимаемой динамики явлений окружающего мира, особенно человека, возникла не сегодня, а существовала издавна. Серийность изображений на одну тему, своеобразная кадровость наблюдались еще в древнем искусстве и фактически проходят через всю историю изобразительного искусства. Однако решающее значение имело ускорение темпов общественного развития, покорение пространств с помощью достижений научно-технического прогресса, научное открытие закономерностей внутреннего динамизма. Все вместе это стимулировало активизацию поисков реально движущегося изображения зрительно воспринимаемых форм действительности и подчинения его целям художественного активизирования и выражения.

Научно-технический прогресс дал и средство создания движущихся зрительно воспринимаемых форм действительности—кинокамеру, пленку и кинопроектор. Так родилось новое искусство, хотя и развивающее концепцию изобразительного воплощения художественного содержания, но совершенно в новом виде, выходящем за пределы выразительного изображения живописной формы.

Однако данный аспект сквозного анализа развития художественной формы интересен с точки зрения самых общих границ их развития, когда выход за пределы специфически видового художественного содержания под воздействием развивающихся эстетических потребностей общества приводит к возникновению новой художественной формы. А поэтому историческое обогащение системы видовых художественных

форм также может рассматриваться как один из показателей развития художественной формы в целом.



Итак, взяв за исходный пункт анализа сущности художественной формы ее художественно-образную содержательность (так как художественная образность характеризует сущность искусства как явления) и установив взаимодействие художественной формы с художественным содержанием через единство лежащей в их основе поэтической мысли, мы попытались показать, как это единство формы с содержанием и в то же время ее относительная самостоятельность и активность наглядно проявляются в чувственно-воспринимаемом конкретном значении формы. В живописи как искусстве изобразительном содержательность формы наглядно проявляется в характере выразительного изображения, которое обусловлено конкретным соотношением объективного и субъективного планов произведения.

Выразительное изображение, выступая в качестве средства объективирования и усиления художественного содержания, постоянно аккумулирует развитие последнего. Это проявляется через развитие сюжетно-композиционных структур, в которых раскрывается сюжетно-образная основа содержания; через развитие изобразительно-выразительных средств, с помощью которых создается зримая сюжетно-композиционная структура. А если учесть, что сами изобразительно-выразительные средства по происхождению являются свойствами объективно-природных материалов, то не трудно понять, что художественно-образное обогащение искусства охватывает и материальные средства, развитие их функции выразительно-го изображения.

Так, несмотря на уникальность произведений искусства, открывается реальная возможность исследования исторического развития художественной формы в живописи не в обход ее содержательности, а через преломление содержательности в материальной структуре произведения. В результате же мы получаем определенный объективный показатель исторического изменения художественной формы.